


**RODRIGO FRESÁN** Alain Robbe-Grillet ataca de nuevo
**ENTREVISTA EXCLUSIVA** Marosa Di Giorgio y el erotismo
**SIDRA EN EL TORTONI** Piromanía peronista
**MUJERES QUE TRABAJAN** Beatriz Guido y la ficción profesional

# LA MONTAÑA MÁGICA

*País de nieve*, traducida y prologada por Juan Forn, es probablemente la más célebre novela de Kawabata. Más allá de la importancia de ese libro, la edición de Emecé, junto con los cuentos que también por estos días distribuye Norma, vienen a salvar el olvido en que habían caído los libros de Kawabata en castellano.

# LA ESPALDA DE JAPÓN

POR JUAN FORN

En el invierno, los vientos que soplan desde Siberia acumulan humedad sobre el mar y la dejan caer en forma de nieve cuando se topan con las montañas del Japón. La costa occidental de la isla es, teniendo en cuenta su latitud (la misma que va de Cabo Hatteras a Nueva York y de Barcelona a Marruecos), la región donde más nieva en el mundo: desde diciembre hasta mayo los caminos están cerrados, sólo funcionan los ferrocarriles y la nieve en las montañas alcanza una altura de más de cuatro metros. La expresión "país de nieve" se refiere específicamente a lo más alto de ese sector montañoso, una zona que Yasunari Kawabata bautizó como "la espalda del Japón" en el discurso con que agradeció el Premio Nobel en Estocolmo en 1968 y que, para los nativos de la isla, representa largos e inclementes inviernos, túneles cavados en la nieve, casas oscurecidas por el humo de las chimeneas y un divorcio casi completo con el resto del mundo hasta el retorno de la primavera.

Las termas de montaña como la que aparece en este libro cumplían una función específica en la época en que Kawabata escribió *País de nieve*, en la segunda mitad de los años 30. Los huéspedes rara vez acudían a ellas por motivos de salud y jamás iban a pasar allí "la temporada". Puede que esquiaran, que asistieran a las diferentes festividades que se celebraban en la región o que simplemente disfrutaran el espectáculo de la coloración de las hojas de arce y el florecer de los cerezos, pero era muy raro que llevaran a sus esposas. Y no había posada termal que careciera de sus geishas.

La geisha de montaña no era una desclasada exactamente, pero no tenía el aura social de la geisha de ciudad, que solía ser una consumada artífice del arte de la danza, la música, la intriga política y hasta el mecenazgo cultural. La geisha de montaña amenizaba a los huéspedes de las posadas y la distancia que la separaba de la prostituta era más bien sutil. Si bien a veces podían unirse en matrimonio a un huésped frecuente, o lograr que éste le solventara un restaurante o una casa de té, por lo general iban de terma en terma, de posada en posada, cada vez menos requeridas, lo que las convertía en una conmovedora encarnación de belleza menguante y dilapidada.

No es un azar que Kawabata haya elegido a una geisha de montaña como heroína de esta novela, a un acomodado diletante de Tokio como antagonista y al desolado paisaje del "país de nieve" como escenario para ambientar la tortuosa relación entre ambos personajes. Al comenzar los años 30, Kawabata estaba dejando atrás su juventud y redefiniendo su estilo literario. Nacido en Osaka en 1899 y egresado de la Universidad Imperial de Tokio en 1924, había fundado con un grupo de colegas de su promoción la revista *Bungei Jidai*, con la cual se opusieron al realismo social que dominaba la literatura nipona de la época, difundieron las vanguardias estilísticas europeas y se reivindicaron como neosensualistas. Con la publicación de sus primeros dos libros (*Diario íntimo de mi decimosexto cumpleaños* en 1925 y *La bailarina de Izu* en 1927), Kawabata se convirtió en el portavoz indiscutido de la nueva generación. Pero su interés por las novedades literarias occidentales y por las batallas estilísticas de la época fue desplazándose, en los años siguientes, hacia la milenaria tradición estética japonesa. En 1931 se casó y dejó Tokio para instalarse en Kamakura, la vieja capital samurai, y para cuando comenzó a publicar por entregas *País de nieve* (a fines de 1934), la trama pareció reflejar paso a paso la compleja evolución que estaba experimentando su autor.

Shimamura, el diletante de Tokio que necesita "purgar" periódicamente su mundanidad en las termas de montaña, es un experto en ballet occidental, aunque jamás ha visto uno con sus propios ojos. Su concepción estética queda expuesta en el pasaje hoy clásico del principio de la novela, cuando prefiere contemplar el rostro de una joven desconocida que viaja en su vagón a través del reflejo que ofrece la ventanilla del tren, en lugar de mirarla directamente, porque de esa manera logra la "distancia" que le permite valorar la belleza sin sus "accidentes" (de ahí su negativa a asistir a representaciones de ballet en vivo). El amor apasionado que despierta en la geisha Komako le planteará un dilema: incapaz de corresponderlo, pero a la vez fascinado por su intensidad, Shimamura optará por repetir y prolongar su estadía en las termas, aprovechando la distancia perfecta que le ofrece la relación huésped-geisha y desestimando las consecuencias de su equívoca actitud. En los raros momentos de franqueza interior, justifica sus actos argumentando que la pasión de Komako impregna de una belleza inédita aquel paisaje tan entumecido como la mirada de Shimamura (el protagonismo culminante del paisaje se alcanza en el formidable capítulo dedicado a la seda Chijimi, trabajada por jóvenes vírgenes en oscuros sótanos al rojo vivo para luego poner a secar en la nieve un día y una noche enteros, cuando adoptará el blanco prístino que la convertirá en la seda ideal para kimonos de verano, porque su delicadísimo hilado "conserva el espíritu de la nieve").

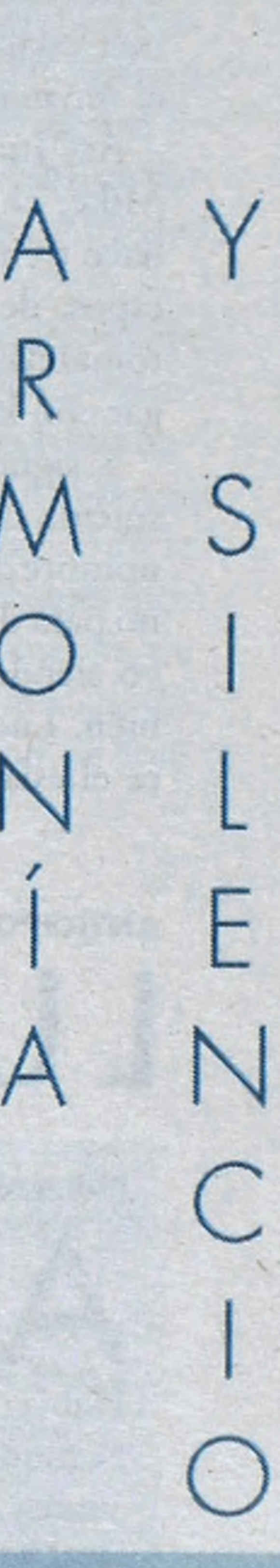
Un tercer personaje teje su destino al de Shimamura y Komako –o habría que decir un cuarto personaje, ya que el "país de nieve" no sólo es trasfondo y ambientación sino que cumple un rol protagónico en la novela, pero decir tercero es decir triángulo, y ése es el rol que cumple la misteriosa Yoko. Y que cumple por partida doble, ya que dos veces en su vida amará al mismo hombre que Komako, y su enigmática intensidad contribuirá a que la novela alcance su punto máximo de tensión.

Con el tiempo, lo japonés (todo aquello que es, para Occidente, sinónimo de la tradición milenaria nipona: desde la ceremonia del té hasta los haikus y tankas, desde los arreglos florales hasta la caligrafía, desde los jardines zen hasta el go) irá apareciendo sucesivamente en los libros de Kawabata: como tema, como fondo y también como estética. *País de nieve* fue el momento bisagra, el primer fruto de ese nuevo vínculo del ex neosensualista con la literatura y con lo japonés, su primer libro "de madurez", según sus propias palabras.

¿Pero cuánto hay del propio Kawabata en Shimamura? La aséptica, seca vecindad con el personaje que nos impone el autor a lo largo de toda la novela habla de un conocimiento más que considerable de esa clase de temperamento. Pero, si en algún momento de la escritura de esta novela su autor se vio a sí mismo como un Shimamura, logró redefinir exitosamente el signo de esa distancia: a diferencia de la de su personaje, hay una inalterable calidez en la distancia de Kawabata con la materia narrada. Esa exigua, casi palpitante distancia se manifiesta tanto con los sentimientos, las acciones y las reflexiones de sus criaturas, como con lo que flota en el aire entre ellos y su época, entre ellos y el pasado, entre ellos y la muerte, vecina o lejana.

Quizás esa distancia la hayan empezado a dictar mucho antes las sucesivas orfandades que marcaron la vida de Kawabata (a los tres años de edad vio morir a sus padres, luego a su única hermana, luego a su abuela materna y, antes de cumplir los quince años, al abuelo que se lo había llevado a vivir con él al campo). Quizá proviniera de un lugar muy diferente: de la reformulación del tono del *Genji Monogatari*, la monumental novela cortesana del siglo XI que Kawabata comenzó a frecuentar desde los años 30 y que fue el único libro que se llevó en su prolongado autoexilio en Manchuria, durante la Segunda Guerra Mundial. Aquellos que hayan leído *Lo bello y lo triste* (novela póstuma de Kawabata, vale aclarar) notarán ciertas similitudes no sólo en esa rarísima distancia-vecindad sino también en el planteo argumental, en esta primera versión llevado a sus huesos, con laconismo tan magistral que por momentos parece casi patológico. Teniendo en cuenta el acorde inicial de *Lo bello y lo triste* (esa insólita alusión, en una novela ambientada en Tokio y en Kyoto, al sonido de un tren al sumergirse en un túnel en lo alto de las desoladas montañas occidentales, tan parecido al que lleva a Shimamura, cuarenta años antes, al encuentro con Komako y Yoko), puede pensarse que Kawabata se concedió antes de la muerte revisitar, retorcien-

FOTO BETMAN/CORBIS




do aún más, ese más que tortuoso triángulo que convirtió a *País de nieve* en su libro más celebrado, e incluso más devorado por sus lectores japoneses.

A tal punto fascinó este libro a sus primeros lectores (aquellos que conocieron la novela en entregas, a través de un periódico de Tokio) que obligó a Kawabata a trastabillar en dos de sus inalterables preceptos de silencio: por una vez, aceptó hablar de dónde venían sus personajes ("Conocí en mi juventud a Komako; no a Yoko, a quien inventé", confesó) y, también por única vez, decidió reformular el final de uno de sus libros. En 1937, Kawabata había dado un cierre abierto a *País de nieve*, y así dio por terminada la serialización, dos años después de iniciada. Vaya a saberse cómo se las arreglaron los lectores con el característico protocolo oriental, pero de una u otra manera lograron convencer al autor de que la historia debía continuar. Después de desechar diversos finales sin confesárselo a nadie a lo largo de los años, y cuando ya nadie esperaba enterarse de algo más del destino de Komako, Yoko y Shimamura, Kawabata sorprendió a propios y extraños en 1947, escribiendo un capítulo adicional a la novela y permitiendo que el texto completo se publicara en forma de libro (sólo corresponde decir de ese final que incluye uno de los incendios más inolvidables de la historia de la literatura).

Difícil no relacionar ese anhelo de los lectores de *País de nieve*–finalmente correspondido por su autor– con las necrológicas aparecidas luego de que Kawabata abriera todas las llaves de gas de su departamento frente al mar en Zushi, el 16 de abril de 1972, y se dejara morir: todas esas necrológicas, como toda noticia biográfica sobre Kawabata en sus libros desde entonces, puntualizaron y siguen puntualizando que "no se halló ninguna nota, ni se ofreció ninguna explicación satisfactoria al suicidio", delatando como un eco, molesto pero también comprensible, aquella decepción y aquel anhelo por saber algo más, apenas algo más, que produjo la última entrega de *País de nieve* en 1937. Lamentablemente, esta vez su destinatario no estaba ahí para desechar diversas alternativas tomándose su tiempo y, por fin, cuando ya nadie lo esperara, sorprender a todos con la más perfectamente idónea.

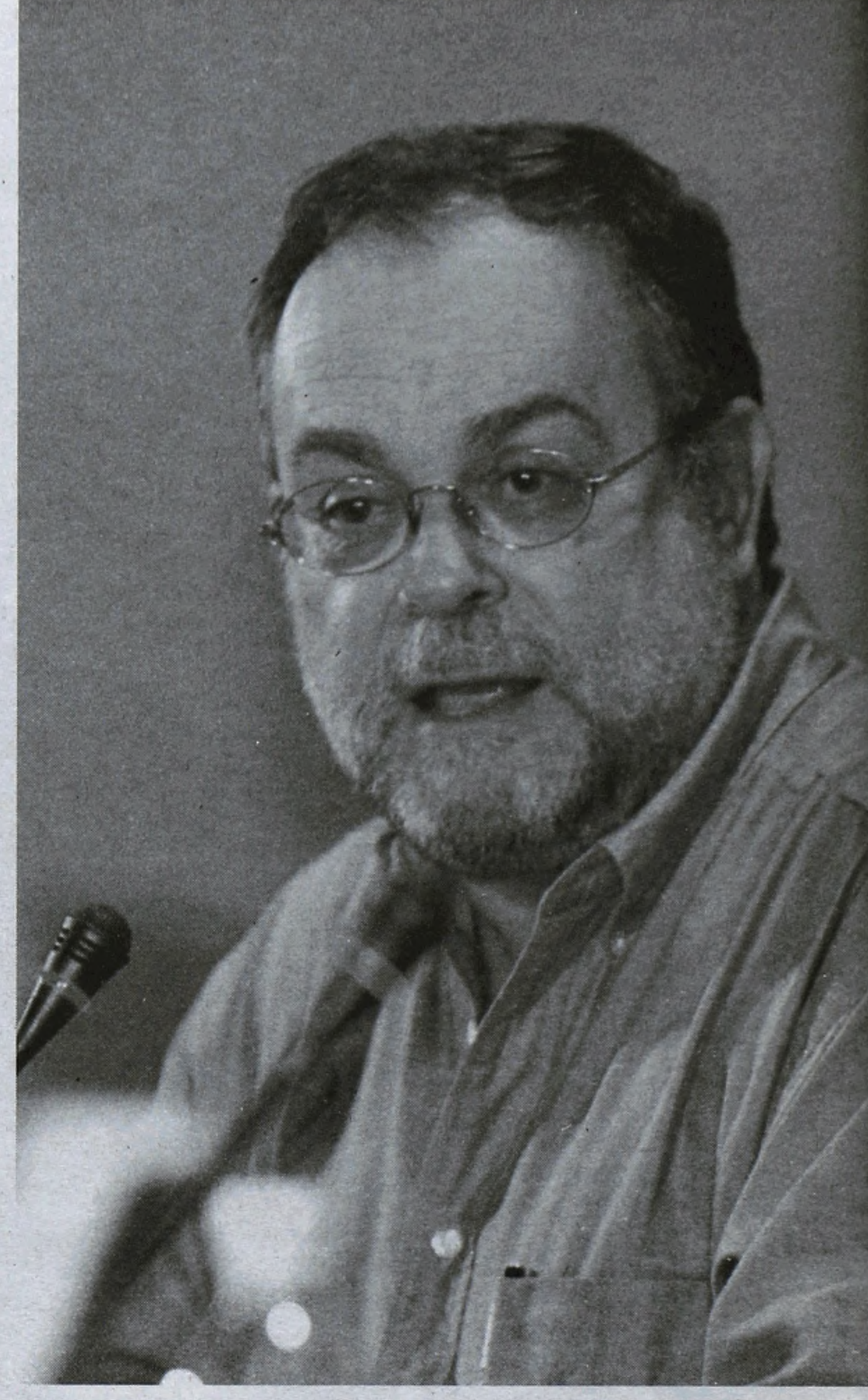
**POR J. F.**

Como Borges, como Hemingway, como Nabokov, Kawabata nació en 1899, pero a él le tocó irrumpir en el mundo en Osaka, Japón. Sucesivas orfandades marcaron su infancia: primero las muertes de su padre y de su madre, cuando tenía dos años; poco después las de su única hermana y su abuela materna. Al comienzo de la adolescencia quedó definitivamente solo, con la muerte de su abuelo materno, y partió a estudiar a la Universidad Imperial de Tokio. Luego de llamar la atención con sus primeros cuentos, Kawabata se convirtió casi sin proponérselo en el emblema de los jóvenes "neosensuales", que se oponían a la literatura proletaria nipona de los años 20. A la luz de sus libros, resulta por lo menos curioso que se lo acusara de occidentalizado y víctima del dadaísmo y el expresionismo, pero lo cierto es que Kawabata conservó durante toda su vida un gusto por las formas artísticas occidentales (en cierto modo similar en su pudor al de Kurosawa, e igualmente malinterpretado por la crítica de su país) mientras construía una obra japonesa hasta la médula.

Durante la Segunda Guerra prefirió mantenerse íntimamente neutral: se autoexilió en Manchuria, donde se dedicó a estudiar el *Genji Monogatari*, la legendaria novela del siglo XI. En Occidente se conocen especialmente sus libros del período de posguerra, de los cuales se han traducido al castellano *El lago* (novela, 1954), *La casa de las bellas durmientes* (tres cuentos de 1961, prologados luego por Mishima, a quien Kawabata descubrió y apadrinó), *Mil grullas* (1952, que gira enteramente en torno de la ceremonia del té) y *Lo bello y lo triste* (novela, 1972). Todos ellos están hoy, lamentablemente, fuera de catálogo, si bien pueden conseguirse en mesas de saldo o en las versiones en inglés que publica Kodansha, el sello que difunde en Occidente la literatura japonesa.

Así como el haiku ocurre esencialmente en el cruce entre el movimiento y la quietud, la obra de Kawabata se interna como una lámina finísima por la grieta sin nombre entre el amor y la soledad. Venerado en forma unánime por todos los grandes escritores japoneses (desde Tanizaki hasta Murakami), Kawabata resumió con estremecedora sencillez su estética en su discurso de recepción del Premio Nobel en 1968: "Sólo quise embellecer la muerte, y buscar una armonía entre el hombre, la naturaleza y la nada". Cuatro años después, abrió todas las llaves de gas de su casa de verano en Zushi y se dejó morir.

# ANTE LA LEY



**CUESTIONES INTERIORES**
Mempo Giardinelli

*Sudamericana*
*Buenos Aires, 2003*
*124 págs.*

POR ABEL WAISMAN

*Cuestiones interiores* comienza con una escena cuasi chaplinesca: un hombre llamado Juan se encuentra en el baño de un aeropuerto internacional cuando de repente y sin saber por qué le propina a su vecino de mingitorio un contundente golpe en la cara que lo deja muerto en el piso. Luego el relato se desarrolla intercalando recuerdos pasados de la vida de Juan con escenas del presente frente a su abogado, quien, atónito, no deja de repetirle que así no van a llegar a ningún lado. Mas el relato avanza al instante: se trata del momento en el que Juan comienza a pensar en Cristina, aquel primer eslabón a partir del cual Juan realiza el *racconto* de su vida.

Así, Juan enumera: Cristina, la amante; Mike, el amigo; él en la Universidad, él hace treinta años, en prisión; Cristina, la esposa de su hermano; Cristina y "Tomás, tomatelás" (sucede que "a Juan le gusta jugar con la palabras").

Y sigue la historia de Mompi, el gato suicida de su amigo Darío, pero el sobrenombre de Juan también es Mompi y Juan no para de preguntarse por qué él sigue vivo siendo que su madre se suicidó también. Luego, a modo de corolario, aparece el eslabón perdido: una pequeña reseña biográfica de Rodolfo Valentino. Él completa la cadena que, según el abogado de Juan, habrá de ser perpetua.

Este texto es un camaleón literario que por momentos adopta las formas walshianas de *Operación Masacre*, por momentos es *Rayuela*, por momentos Alicia, por momentos Puig, por momentos *El proceso* de Kafka. En este último caso se produce una inversión que consiste en que las fuerzas extrañas que terminan llevando a un sujeto frente a un abogado o a un juez, es decir, ante la ley, aquí no provienen del exterior sino del interior: son cuestiones interiores, aún sin que se pierdan ni su extrañeza ni su anonimia.

Otra extrañeza de *Cuestiones interiores* es la de poseer desperdigadas una veintena de palabras subrayadas. Como una especie de invitación a que sea el lector quien realice la tarea detectivesca (uniendo las tres primeras palabras de las veinte subrayadas se forma la frase saber-eso-ahora). Pero, en verdad, *Cuestiones interiores* utiliza el género policial y el tono desacralizante del humor cortazariano como excusa, como *camouflage* para denunciar la fragilidad paradójicamente constitutiva de las identidades cerradas: "Como decirles no era una película muy clara pero bueno yo tampoco sueño claro y sencillo, yo quisiera decirle a usted, Su Señoría, que a mí es esto lo que me pasa: que estoy en una cosa y se me aparece otra, ¿me explico?".

Tanto Juan como el narrador no dejan de ser perseguidos por las angustias de la imprecisión: ambos no dejan de repetirse a lo largo del libro que tal o cual palabra no es la precisa o la correcta, de modo que el texto parece poner en escena la lucha de dos fuerzas, convergentes y divergentes: "Por ejemplo mi papá me contaba: Estuvimos jugando al tute en el club, Juancito, y los muchachos estaban con miedo porque Perón, mirá esa cucaracha, pisála, pisála, el guacho de Perón se dice que va a largar una represion como la de Uriburu, dale, matala, matala, pisala". Estas fuerzas se combinan estructuralmente en el libro dando como resultado una crítica a todas las formas de sujeción.

"O sea que es como que hablo de alg[o] pero se me cruzan las ideas para hablar d[e] otro asunto, así siguiendo, qué curioso, di[go] siguiendo y es justamente la continui[dad] lo que me cuesta, lo que se me difi[culta]." De este modo, Giardinelli logra re[presentar] magistralmente la fuerza centrí[fuga], hecha de interferencias y disconti[nuidades], a las que todo relato o todo su[jeto] se enfrentan en el momento en qu[e] pretenden componerse.

ANTICIPO

# LUMÍNELE

POR MAROSA DI GIORGIO

Allí el camino se bifurcaba, y luego volvía a bifurcarse de un modo bastante complicado.

Mi madre dijo: Tomemos por aquí. Por aquí es. Había comprado algo en la despensa, o era una dádiva. Seguimos trotando y surgían (y dejábamos atrás) varios altares, entre zarzas y matorrales.

Al hallar nuestra casacueva, mi madre comenzó rápidamente a cocinar. Y yo, sentada en el suelo, la miraba cocinar. Por el hueco que hacía de ventana, nos vimos en otro tiempo. La escena era casi idéntica: Mamá cocinaba y yo la miraba cocinar. Era una escena viva, nos veíamos vivir. Pero tenía como un satén, una pátina. No era la primera ocasión que esto acontecía. Quisimos desalentarlo, y no se pudo; tardó en debilitarse, aun cerrando la ventana, aparecía.

Al fin, ya no estuvo.

Una hora más tarde –es un decir, ¿quién contaba el tiempo?– llamaron a la puerta. Se vio al Hurón. Mi madre entreabrió y abrió con una tenue sonrisa. El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas, estaba allí, medio formato dentro.

Se expresó así: –Hay que postergar la boda. Unos tres días. No más.

Mi madre exclamó: –¡Oh, sí, tu casamiento!!

Y me miraba. Yo tenía vergüenza. El Hurón se fue. Y mamá sacó de una especie de baúl un vestidito blanco, como una enagua, al que había aplicado azahares, de los grandes, como de limón. Me probé y estaba bien. También me dio unos paños para el instante en que diera la virginidad.

Yo no quería casarme con el Hurón; que fuera otra.

–Que vaya otra.

Pero en todo el ámbito no había macho para mí. Sólo que me parase por los caminos...

A la noche, cuando iba a dormirme, arañaron la puerta. Oí una clave. Esperé un instante, y tomé la decisión. Salí y el Hurón me dijo: –Antes del casamiento, tengo que probarla, señora. Venga por acá. Tengo que probarla bien.

Me hincó un diente como si fuera a devorarme; luego, otras partes de su ser me traspasaron. Decidí no gritar. Su empeño era tal que los pezones se me agrandaban como tremendas perlas.

Expresó, soltándome: –Bien, señora, esto está bastante bien. (Pero su hocico buscó un poco más, todos mis nidales.)

Yo corrí alrededor de la casa, ahora sí, clamando. Mi grito parecía no oírse, como en un sueño.

El Hurón volvió y me lamió la sangre. Y con la lengua hizo un pico y volvió a producirme el dolor sexual y el placer sexual.

Al fin entré y mi madre me esperaba con una luz. Me puso un paño blanco entre las piernas, y algodones. Y tres días después me casé.

El Hurón traía comida de los bosques. En ese lugar no había sol ni luna porque alguna montaña los ocultaba. Vivíamos en la penumbra.

El Hurón me acosaba a toda hora. Yo estaba siempre con el vestido de los azahares, y él hozaba.

Después de mucho tiempo parí, y luego de pocos meses, volví a parir.

Mi madre me ayudaba a cocinar.

Nunca fui infiel. Sólo un día en que estaba sola, y entró un leñador. Tenía forma humana como yo. Le dije, asustada: –Soy la señora del Hurón, soy su hembra; me tomó virgen. Parí dos veces.

Él miró las extrañas criaturas que dormían encimadas.

Propuso: –Vamos a la cocina. Está más oscuro. Pruebe conmigo. Venga, señora del Hurón. Hagamos de todo.

Hubimos varias cópulas... Y luego él salió huyendo. Y por la ventana me señalaba y se burlaba: –¡¡Eh, mujer de Hurón, mujer de hurón!!... ¡Hurgué a la mujer del hurón! ¡Está muy usada! Está...

Hubo esta desgracia también en mi vida.

Mamá me decía para hacer cartas, a ver si nos venían a rescatar. Las hicimos y pusimos en diversos sitios.

Pero nadie apareció nunca; nadie contestó las cartas.

# ANTE LA LEY

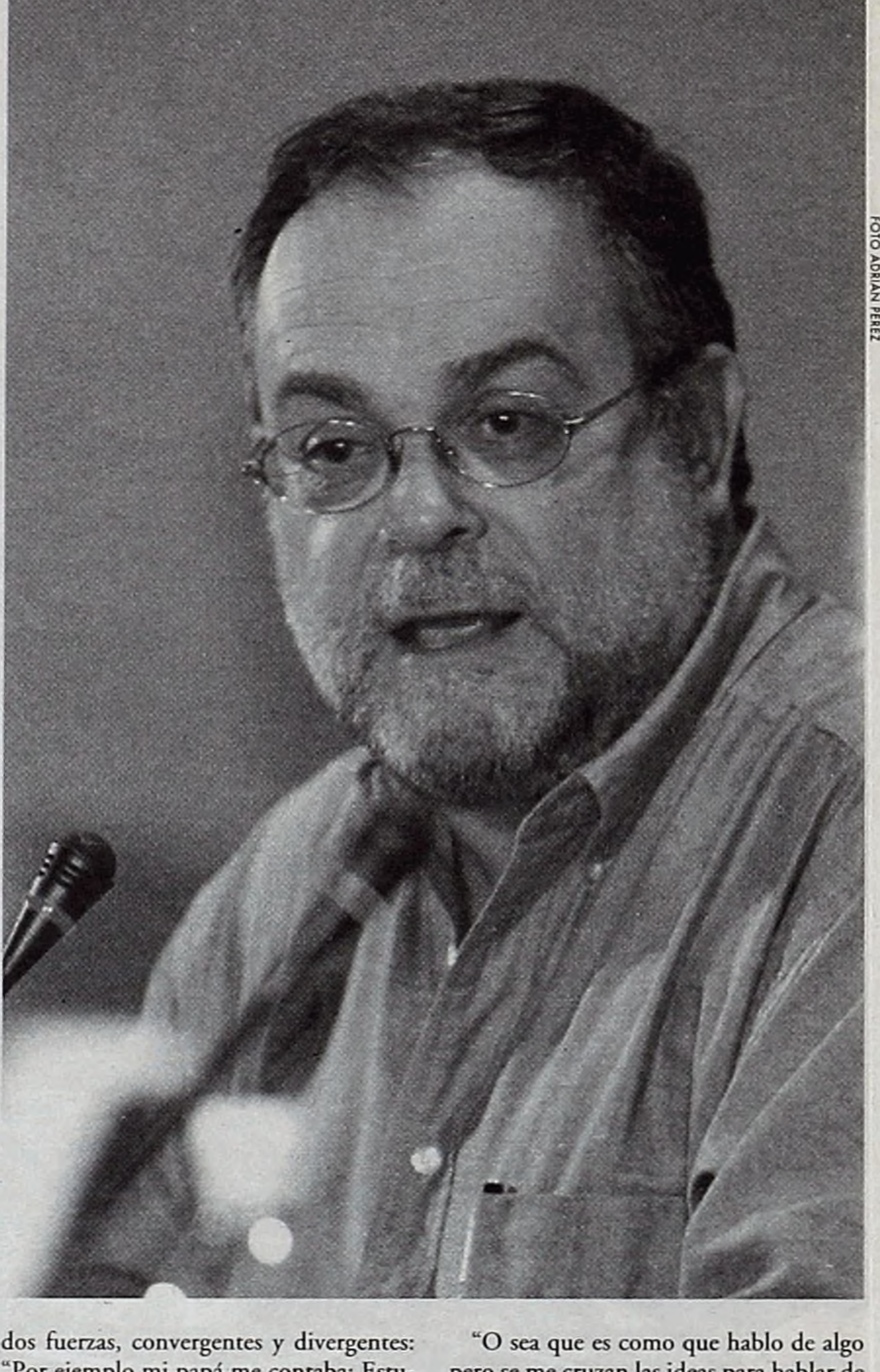


FOTO ADRIAN PEREZ

**CUESTIONES INTERIORES**
Mempo Giardinelli

*Sudamericana*
*Buenos Aires, 2003*
*124 págs.*

POR ABEL WAISMAN

*Cuestiones interiores* comienza con una escena cuasi chaplinesca: un hombre llamado Juan se encuentra en el baño de un aeropuerto internacional cuando de repente y sin saber por qué le propina a su vecino de mingitorio un contundente golpe en la cara que lo deja muerto en el piso. Luego el relato se desarrolla intercalando recuerdos pasados de la vida de Juan con escenas del presente frente a su abogado, quien, atónito, no deja de repetirle que así no van a llegar a ningún lado. Mas el relato avanza al instante: se trata del momento en el que Juan comienza a pensar en Cristina, aquel primer eslabón a partir del cual Juan realiza el *racconto* de su vida.

Así, Juan enumera: Cristina, la amante; Mike, el amigo; él en la Universidad, él hace treinta años, en prisión; Cristina, la esposa de su hermano; Cristina y "Tomás, tomatelás" (sucede que "a Juan le gusta jugar con la palabras").

Y sigue la historia de Mompi, el gato suicida de su amigo Darío, pero el sobrenombre de Juan también es Mompi y Juan no para de preguntarse por qué él sigue vivo siendo que su madre se suicidó también. Luego, a modo de corolario, aparece el eslabón perdido: una pequeña reseña biográfica de Rodolfo Valentino. Él completa la cadena que, según el abogado de Juan, habrá de ser perpetua.

Este texto es un camaleón literario que por momentos adopta las formas walshianas de *Operación Masacre*, por momentos es *Rayuela*, por momentos Alicia, por momentos Puig, por momentos *El proceso* de Kafka. En este último caso se produce una inversión que consiste en que las fuerzas extrañas que terminan llevando a un sujeto frente a un abogado o a un juez, es decir, ante la ley, aquí no provienen del exterior sino del interior: son cuestiones interiores, aún sin que se pierdan ni su extrañeza ni su anonimia.

Otra extrañeza de *Cuestiones interiores* es la de poseer desperdigadas una veintena de palabras subrayadas. Como una especie de invitación a que sea el lector quien realice la tarea detectivesca (uniendo las tres primeras palabras de las veinte subrayadas se forma la frase saber-eso-ahora). Pero, en verdad, *Cuestiones interiores* utiliza el género policial y el tono desacralizante del humor cortazariano como excusa, como *camouflage* para denunciar la fragilidad paradójicamente constitutiva de las identidades cerradas: "Como decirles no era una película muy clara pero bueno yo tampoco sueño claro y sencillo, yo quisiera decirle a usted, Su Señoría, que a mí es esto lo que me pasa: que estoy en una cosa y se me aparece otra, ¿me explico?".

Tanto Juan como el narrador no dejan de ser perseguidos por las angustias de la imprecisión: ambos no dejan de repetirse a lo largo del libro que tal o cual palabra no es la precisa o la correcta, de modo que el texto parece poner en escena la lucha de dos fuerzas, convergentes y divergentes: "Por ejemplo mi papá me contaba: Estuvimos jugando al tute en el club, Juancito, y los muchachos estaban con miedo porque Perón, mirá esa cucaracha, pisála, pisála, el guacho de Perón se dice que va a largar una represion como la de Uriburu, dale, matala, matala, pisala". Estas fuerzas se combinan estructuralmente en el libro dando como resultado una crítica a todas las formas de sujeción.

"O sea que es como que hablo de algo pero se me cruzan las ideas para hablar de otro asunto, así siguiendo, qué curioso, digo siguiendo y es justamente la continuidad lo que me cuesta, lo que se me dificulta." De este modo, Giardinelli logra representar magistralmente la fuerza centrífuga, hecha de interferencias y discontinuidades, a las que todo relato o todo sujeto se enfrentan en el momento en que pretenden componerse.

# ULTIMO TANGO

FOTO DYN

PEDRO ORGAMBIDE (DERECHA), JUNTO A SU HERMANO CARLOS

**UN TANGO PARA GARDEL**
Pedro Orgambide

*Sudamericana*
*Buenos Aires, 2003*
*156 págs.*

POR GUILLERMO SACCOMANNO

"Pero el viajero que huye, tarde o temprano, detiene su andar", escribió Alfredo Le Pera. Y este fragmento abre y cierra *Un tango para Gardel* de Pedro Orgambide (1929-2003). Es inevitable, al leer esta novela, pensar que Orgambide la escribió ya afectado por el cáncer. "Tarde o temprano todos cruzan el río", sentencia el hombre de Tacuarembó, personaje fantasmal de la novela, que se le aparece a menudo a Gardel como sombra y amenaza. "Hay quienes están con un pie en una orilla y con el otro en la de enfrente. El río es el transcurrir, la tardanza de lo que está por venir." Si bien la novela empieza en Medellín, con el accidente aéreo en que muere Gardel, luego la narración deriva hacia el pasado, en una biografía que se arma a través de distintas digresiones narrativas. Quienes se alternan en el relato discuten o coinciden en la perspectiva de tal o cual hecho protagonizado por el Zorzal Criollo. Pero la identidad de estas voces, por lo general calificadas por su pertenencia a la bohemia del siglo pasado, no es tan trascendente como su funcionalidad polifónica. Así, *Un tango para Gardel* no es un texto valioso tanto por las acciones que despliega como por su musicalidad. De este modo, el Gardel de Orgambide, más basado en lo imaginario que en lo real, resulta más creíble que una aproximación de ortodoxia historiográfica.

"Me falta coraje para ser un escritor en serio", anota Le Pera en su diario, atormentado. La introducción del diario de Le Pera le concede a la narración una perspectiva diferente del héroe y, a la vez, de su segundón y testigo. "Hubiera querido ser como Chéjov, pero uno es lo que hace con su vida. Un turro o un dios. Uno no es Gardel", escribe Le Pera. La frustración del letrista, su condición de escritor asalariado, traduciendo películas en París, impregna su diario. "No me quejo: peor es trabajar de verdad."

El lenguaje, para Orgambide, no es un objeto vetusto cotizado en un bazar de San Telmo. Más bien, es un explosivo que espera ser detonado en el momento justo para iluminar tanto una idea como el enfoque de un personaje, un atmósfera como una acción. En este sentido, con *Un tango para Gardel* Orgambide no hace un ejercicio de "novela histórica". En todo caso, historiza y fecha el lenguaje, desempolva el habla de la memoria y confía en la ficcionalización del mito y su lenguaje respectivo antes que en la reproducción mecánica de los hechos. Así, está probado, el arte suele ser más leal con los acontecimientos que el rigor historiográfico. En la literatura de Orgambide, aun cuando el lector es un objetivo en primer plano, no se trata tanto del sometimiento demagógico a lo que éste espera como a lo que el escritor exige: un modo de ser leído, más allá del testimonio, en el laboratorio de la lengua.

Que en la historia de Gardel intervengan, aportando comentarios, glosas y precisiones personajes reales como Edmundo Guibourg, Jacinto Benavente, Federico García Lorca, Astor Piazzolla o, más cerca, Jacobo Timerman, son apenas excusas, modos de legitimar un acontecimiento. No importa tanto si aquello que enuncian los personajes reales es cierto como el modo en que lo expresan. Los aciertos de Orgambide son correctos cuando se propone probar lo histórico, pero devienen mayores cuando la escritura confía en la imaginación. Que Gardel, durante los episodios sangrientos de la Semana Trágica, salve de la Liga Patriótica a un viejo judío, se revela más como una estrategia redencionista del autor con respecto a su personaje que a las contradicciones del mismo, quizá más claras al compartir afinidades con anarquistas y socialistas y, a la vez, en el '30, respaldar oportunista el golpe militar de Uriburu. Si al modo Viñas hubiera que clasificar los viajes de Gardel, París sería la ciudad del placer y Nueva York la ciudad de los negocios. Buenos Aires, en cambio, es el escenario barrial, doméstico. Al artista Gardel no se le escapan las relaciones entre arte y dinero. Las manipula con pericia a su antojo y conveniencia. A Le Pera, en cambio, el dilema lo tortura. Es en esta tensión donde se inscribe la siguiente conversación entre el compositor y el cantante: "¿Qué querés hacer?", le pregunta Gardel a Le Pera. "Escribir", contesta el letrista. "¿Y no es lo que hacés siempre?", le vuelve a preguntar Gardel. "Quiero escribir de otra manera", se explica Le Pera. Y Gardel, tajante, remata: "Oíme, che: ¡no des más vueltas! Si querés dejar este yeite, si querés abrirte del negocio, por mí no hay problema, Alfredo. Pero te vas a equivocar."

Comparable en varios de sus logros de narración y lenguaje a *El escriba*, esa novela en que Orgambide desplegaba en una noche de Nalé Roxlo la historia de una novela soñada por Arlt, *Un tango para Gardel* se lee con el gusto de la recreación de una época vivida por el autor con la melancolía. de quien, arrinconado por la enfermedad, sin rendirse, le presenta combate con su don: la escritura.

ANTICIPO

# LUMÍNELE

POR MAROSA DI GIORGIO

Allí el camino se bifurcaba, y luego volvía a bifurcarse de un modo bastante complicado.

Mi madre dijo: Tomemos por aquí. Por aquí es. Había comprado algo en la despensa, o era una dádiva. Seguimos trotando y surgían (y dejábamos atrás) varios altares, entre zarzas y matorrales.

Al hallar nuestra casacueva, mi madre comenzó rápidamente a cocinar. Y yo, sentada en el suelo, la miraba cocinar. Por el hueco que hacía de ventana, nos vimos en otro tiempo. La escena era casi idéntica: Mamá cocinaba y yo la miraba cocinar. Era una escena viva, nos veíamos vivir. Pero tenía como un satén, una pátina. No era la primera ocasión que esto acontecía. Quisimos desalentarlo, y no se pudo; tardó en debilitarse, aun cerrando la ventana, aparecía.

Al fin, ya no estuvo.

Una hora más tarde –es un decir, ¿quién contaba el tiempo?– llamaron a la puerta. Se vio al Hurón. Mi madre entreabrió y abrió con una tenue sonrisa. El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas, estaba allí, medio formato dentro.

Se expresó así: –Hay que postergar la boda. Unos tres días. No más.

Mi madre exclamó: –¡Oh, sí, tu casamiento!!

Y me miraba. Yo tenía vergüenza. El Hurón se fue. Y mamá sacó de una especie de baúl un vestidito blanco, como una enagua, al que había aplicado azahares, de los grandes, como de limón. Me probé y estaba bien. También me dio unos paños para el instante en que diera la virginidad.

Yo no quería casarme con el Hurón; que fuera otra.

–Que vaya otra.

Pero en todo el ámbito no había macho para mí. Sólo que me parase por los caminos...

A la noche, cuando iba a dormirme, arañaron la puerta. Oí una clave. Esperé un instante, y tomé la decisión. Salí y el Hurón me dijo: –Antes del casamiento, tengo que probarla, señora. Venga por acá. Tengo que probarla bien.

Me hincó un diente como si fuera a devorarme; luego, otras partes de su ser me traspasaron. Decidí no gritar. Su empeño era tal que los pezones se me agrandaban como tremendas perlas.

Expresó, soltándome: –Bien, señora, esto está bastante bien. (Pero su hocico buscó un poco más, todos mis nidales.)

Yo corrí alrededor de la casa, ahora sí, clamando. Mi grito parecía no oírse, como en un sueño.

El Hurón volvió y me lamió la sangre. Y con la lengua hizo un pico y volvió a producirme el dolor sexual y el placer sexual.

Al fin entré y mi madre me esperaba con una luz. Me puso un paño blanco entre las piernas, y algodones. Y tres días después me casé.

El Hurón traía comida de los bosques. En ese lugar no había sol ni luna porque alguna montaña los ocultaba. Vivíamos en la penumbra.

El Hurón me acosaba a toda hora. Yo estaba siempre con el vestido de los azahares, y él hozaba.

Después de mucho tiempo parí, y luego de pocos meses, volví a parir.

Mi madre me ayudaba a cocinar.

Nunca fui infiel. Sólo un día en que estaba sola, y entró un leñador. Tenía forma humana como yo. Le dije, asustada: –Soy la señora del Hurón, soy su hembra; me tomó virgen. Parí dos veces.

Él miró las extrañas criaturas que dormían encimadas.

Propuso: –Vamos a la cocina. Está más oscuro. Pruebe conmigo. Venga, señora del Hurón. Hagamos de todo.

Hubimos varias cópulas... Y luego él salió huyendo. Y por la ventana me señalaba y se burlaba: –¡¡Eh, mujer de Hurón, mujer de hurón!!... ¡Hurgué a la mujer del hurón! ¡Está muy usada! Está...

Hubo esta desgracia también en mi vida.

Mamá me decía para hacer cartas, a ver si nos venían a rescatar. Las hicimos y pusimos en diversos sitios.

Pero nadie apareció nunca; nadie contestó las cartas.

ENTREVISTA

# EL HERVOR DE LA PIEDRA



Marosa Di Giorgio, la gran poeta uruguaya, accedió a contestar una entrevista exclusiva para **Radarlibros**. Sus respuestas, erizadas de resonancias, nos llegaron escritas de su puño y letra.

POR WALTER CASSARA

Hija de una familia de inmigrantes italianos y vascos, Marosa Di Giorgio Médici nació en 1932 en Salto, Uruguay, donde estudió teatro y publicó su primer libro de poemas. Si bien su nombre podría inscribirse dentro de un bizarro linaje de poetisas y recitadoras que produjo la Banda Oriental, su obra poética no puede compararse con ninguna otra. Ya sea por sus intensas fulguraciones eróticas, o por el carácter visionario que rige su escritura, su poesía reunida bajo el título *Los papeles salvajes* es un hito insoslayable en el panorama de la actual producción hispanoamericana. Lo mismo podría decirse de sus originales relatos eróticos, donde todas las escenas posibles e imposibles del amor desfilan como un festín sabático ante la mirada extasiada de una niña en trance de ser devorada por un león; y donde lo sagrado y lo profano, la flora y la fauna de los sueños se entrelazan y reverberan en un lenguaje trabajado como "una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor". Este reportaje fue realizado con motivo de la aparición de su nuevo libro de relatos, *Rosa mística*, que Interzona está lanzando en estos días.

**¿El acto erótico es un acto bello en sí mismo? ¿Cuál es su función en la literatura?**

–Creo que sí es bello. He visto la conjunción de una abeja con un azahar y era hermoso, una cosa de ángeles. No está destinado a funcionar en la literatura. Es.

**¿Podría decirnos si hay una escritura poética, si hay una marca específica que pueda delimitar cuándo un texto es poético y cuándo no?**

–Escritura poética siempre hubo, o mejor, eternamente hubo. Desde que fueron escritas las estrellas. Antes. Siempre. En cuanto a percibir esto, depende del auditor, el veedor, el receptor, en fin, del lector. Depende de las antenas que éste posea. Si carece de eso, es mejor que se dedique a nadar.

**¿Está de acuerdo con Georges Bataille en que la violencia es el alma del erotismo? ¿Hay alguna diferencia entre pornografía y erotismo?**

–Yo no hablaría de violencia, más bien de un alcohol azul ardiendo, un perfume profundo de jazmines, un arco iris con manías extrañas. Un azahar de azahares. La diferencia entre pornografía y erotismo es abismal, sin desdeñar ningún género.

**¿Cuál es el lector ideal?**

–Creo en el lector-autor; aquel que, al leer, recrea, crea, de nuevo, con placer, lo que el autor dijo.

**Algunos lectores perciben una continuidad entre su lírica y sus relatos eróticos. Otros, en cambio, creen que hay una deliberada indagación de la ruptura. ¿Qué opina al respecto?**

–Me deslizo, me aventuro siempre por el mismo bosque, el que me dieron. Todos son papeles eróticos. Ultimamente estoy hallando cosas más arduas y raras, pero siempre bajo la misma estrella. No me propongo nada, no busco nada. Encuentro.

**Dice la poeta rusa Marina Tsvietáieva: "No hay naturaleza inanimada, sólo hay naturaleza no inspirada". ¿Qué le sugiere este pensamiento?**

–Que Marina se equivoca. Pero de cabo a rabo. Hay una constelación hirviendo adentro de la piedra.

# ULTIMO TANGO



FOTO DYN

PEDRO ORGAMBIDE (DERECHA), JUNTO A SU HERMANO CARLOS

**UN TANGO PARA GARDEL**
Pedro Orgambide

*Sudamericana*
*Buenos Aires, 2003*
*156 págs.*

POR GUILLERMO SACCOMANNO

"Pero el viajero que huye, tarde o temprano, detiene su andar", escribió Alfredo Le Pera. Y este fragmento abre y cierra *Un tango para Gardel* de Pedro Orgambide (1929-2003). Es inevitable, al leer esta novela, pensar que Orgambide la escribió ya afectado por el cáncer. "Tarde o temprano todos cruzan el río", sentencia el hombre de Tacuarembó, personaje fantasmal de la novela, que se le aparece a menudo a Gardel como sombra y amenaza. "Hay quienes están con un pie en una orilla y con el otro en la de enfrente. El río es el transcurrir, la tardanza de lo que está por venir." Si bien la novela empieza en Medellín, con el accidente aéreo en que muere Gardel, luego la narración deriva hacia el pasado, en una biografía que se arma a través de distintas digresiones narrativas. Quienes se alternan en el relato discuten o coinciden en la perspectiva de tal o cual hecho protagonizado por el Zorzal Criollo. Pero la identidad de estas voces, por lo general calificadas por su pertenencia a la bohemia del siglo pasado, no es tan trascendente como su funcionalidad polifónica. Así, *Un tango para Gardel* no es un texto valioso tanto por las acciones que despliega como por su musicalidad. De este modo, el Gardel de Orgambide, más basado en lo imaginario que en lo real, resulta más creíble que una aproximación de ortodoxia historiográfica.

"Me falta coraje para ser un escritor en serio", anota Le Pera en su diario, atormentado. La introducción del diario de Le Pera le concede a la narración una perspectiva diferente del héroe y, a la vez, de su segundón y testigo. "Hubiera querido ser como Chéjov, pero uno es lo que hace con su vida. Un turro o un dios. Uno no es Gardel", escribe Le Pera. La frustración del letrista, su condición de escritor asalariado, traduciendo películas en París, impregna su diario. "No me quejo: peor es trabajar de verdad."

El lenguaje, para Orgambide, no es un objeto vetusto cotizado en un bazar de San Telmo. Más bien, es un explosivo que espera ser detonado en el momento justo para iluminar tanto una idea como el enfoque de un personaje, un atmósfera como una acción. En este sentido, con *Un tango para Gardel* Orgambide no hace un ejercicio de "novela histórica". En todo caso, historiza y fecha el lenguaje, desempolva el habla de la memoria y confía en la ficcionalización del mito y su lenguaje respectivo antes que en la reproducción mecánica de los hechos. Así, está probado, el arte suele ser más leal con los acontecimientos que el rigor historiográfico. En la literatura de Orgambide, aun cuando el lector es un objetivo en primer plano, no se trata tanto del sometimiento demagógico a lo que éste espera como a lo que el escritor exige: un modo de ser leído, más allá del testimonio, en el laboratorio de la lengua.

Que en la historia de Gardel intervengan, aportando comentarios, glosas y precisiones personajes reales como Edmundo Guibourg, Jacinto Benavente, Federico García Lorca, Astor Piazzolla o, más cerca, Jacobo Timerman, son apenas excusas, modos de legitimar un acontecimiento. No importa tanto si aquello que enuncian los personajes reales es cierto como el modo en que lo expresan. Los aciertos de Orgambide son correctos cuando se propone probar lo histórico, pero devienen mayores cuando la escritura confía en la imaginación. Que Gardel, durante los episodios sangrientos de la Semana Trágica, salve de la Liga Patriótica a un viejo judío, se revela más como una estrategia redencionista del autor con respecto a su personaje que a las contradicciones del mismo, quizá más claras al compartir afinidades con anarquistas y socialistas y, a la vez, en el '30, respaldar oportunista el golpe militar de Uriburu. Si al modo Viñas hubiera que clasificar los viajes de Gardel, París sería la ciudad del placer y Nueva York la ciudad de los negocios. Buenos Aires, en cambio, es el escenario barrial, doméstico. Al artista Gardel no se le escapan las relaciones entre arte y dinero. Las manipula con pericia a su antojo y conveniencia. A Le Pera, en cambio, el dilema lo tortura. Es en esta tensión donde se inscribe la siguiente conversación entre el compositor y el cantante: "¿Qué querés hacer?", le pregunta Gardel a Le Pera. "Escribir", contesta el letrista. "¿Y no es lo que hacés siempre?", le vuelve a preguntar Gardel. "Quiero escribir de otra manera", se explica Le Pera. Y Gardel, tajante, remata: "Oíme, che: ¡no des más vueltas! Si querés dejar este yeite, si querés abrirte del negocio, por mí no hay problema, Alfredo. Pero te vas a equivocar."

Comparable en varios de sus logros de narración y lenguaje a *El escriba*, esa novela en que Orgambide desplegaba en una noche de Nalé Roxlo la historia de una novela soñada por Arlt, *Un tango para Gardel* se lee con el gusto de la recreación de una época vivida por el autor con la melancolía. de quien, arrinconado por la enfermedad, sin rendirse, le presenta combate con su don: la escritura.

ENTREVISTA

# EL HERVOR DE LA PIEDRA



**Marosa Di Giorgio, la gran poeta uruguaya, accedió a contestar una entrevista exclusiva para Radarlibros. Sus respuestas, erizadas de resonancias, nos llegaron escritas de su puño y letra.**

POR WALTER CASSARA

Hija de una familia de inmigrantes italianos y vascos, Marosa Di Giorgio Médici nació en 1932 en Salto, Uruguay, donde estudió teatro y publicó su primer libro de poemas. Si bien su nombre podría inscribirse dentro de un bizarro linaje de poetisas y recitadoras que produjo la Banda Oriental, su obra poética no puede compararse con ninguna otra. Ya sea por sus intensas fulguraciones eróticas, o por el carácter visionario que rige su escritura, su poesía reunida bajo el título *Los papeles salvajes* es un hito insoslayable en el panorama de la actual producción hispanoamericana. Lo mismo podría decirse de sus originales relatos eróticos, donde todas las escenas posibles e imposibles del amor desfilan como un festín sabático ante la mirada extasiada de una niña en trance de ser devorada por un león; y donde lo sagrado y lo profano, la flora y la fauna de los sueños se entrelazan y reverberan en un lenguaje trabajado como "una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor". Este reportaje fue realizado con motivo de la aparición de su nuevo libro de relatos, *Rosa mística*, que Interzona está lanzando en estos días.

**¿El acto erótico es un acto bello en sí mismo? ¿Cuál es su función en la literatura?**

–Creo que sí es bello. He visto la conjunción de una abeja con un azahar y era hermoso, una cosa de ángeles. No está destinado a funcionar en la literatura. Es.

**¿Podría decirnos si hay una escritura poética, si hay una marca específica que pueda delimitar cuándo un texto es poético y cuándo no?**

–Escritura poética siempre hubo, o mejor, eternamente hubo. Desde que fueron escritas las estrellas. Antes. Siempre. En cuanto a percibir esto, depende del auditor, el veedor, el receptor, en fin, del lector. Depende de las antenas que éste posea. Si carece de eso, es mejor que se dedique a nadar.

**¿Está de acuerdo con Georges Bataille en que la violencia es el alma del erotismo? ¿Hay alguna diferencia entre pornografía y erotismo?**

–Yo no hablaría de violencia, más bien de un alcohol azul ardiendo, un perfume profundo de jazmines, un arco iris con manías extrañas. Un azahar de azahares. La diferencia entre pornografía y erotismo es abismal, sin desdeñar ningún género.

**¿Cuál es el lector ideal?**

–Creo en el lector-autor; aquel que, al leer, recrea, crea, de nuevo, con placer, lo que el autor dijo.

**Algunos lectores perciben una continuidad entre su lírica y sus relatos eróticos. Otros, en cambio, creen que hay una deliberada indagación de la ruptura. ¿Qué opina al respecto?**

–Me deslizo, me aventuro siempre por el mismo bosque, el que me dieron. Todos son papeles eróticos. Ultimamente estoy hallando cosas más arduas y raras, pero siempre bajo la misma estrella. No me propongo nada, no busco nada. Encuentro.

**Dice la poeta rusa Marina Tsvietáieva: "No hay naturaleza inanimada, sólo hay naturaleza no inspirada". ¿Qué le sugiere este pensamiento?**

–Que Marina se equivoca. Pero de cabo a rabo. Hay una constelación hirviendo adentro de la piedra.

## EN EL QUIOSCO

**PISAR EL CÉSPED, 3**
*(Buenos Aires: otoño 2003), $ 7*

¿Qué significa pisar el césped? Hacer uso de un territorio vedado, hacer lo contrario de lo que las normas indican, dejarse llevar por las sensaciones en esa rara ecología que son los jardines urbanos (en otra parte, césped, lo que se dice césped, no hay).

La revista cuyo tercer número acaba de ser distribuido se llama *Pisar el césped* y viene trazando desde hace un año un mapa del parque temático que es la literatura argentina. A la parquización urbana, agrega caminos que atraviesan los falsos verdes prados de gramíneas: líneas hipnóticas que la mayoría de las veces no llevan a ninguna parte. *Pisar el césped* empieza a ser una responsabilidad. Ahora que ese repertorio de direcciones posibles ha sido trazado, seguramente sus creadores (Mariana Riveiro, Julián Urman y Adrián Haidukowski) deberán señalizar los caminos. ¿Nos dirán, luego de que nos empujaron sobre el césped, cuál camino nos conviene? ¿Prohibirán algunos accesos y privilegiarán otros?

En el editorial de esta tercera entrega se lee: "Somos malas hierbas". ¿Serán realmente estos chicos amables, cultos, de buenos modales y pluralistas, mala hierba, aquello que contamina los cultivos y que mejor sería extirpar de nuestros jardines? No lo sabemos todavía y tal vez no lo sepamos hasta la próxima primavera, cuando la clorofila descontrolada nos muestre la verdadera dimensión de la plaga. Mientras tanto, hasta las malas hierbas se llaman a sosiego.

Bellamente editada, como de costumbre, este último número de *Pisar el césped* incluye colaboraciones (poemas y relatos) de diecinueve personas. Como no podría ser de otro modo, los textos son desparejos (qué quiere decir "El exceso de Pavlov" de Julián Urman es difícil decirlo), pero todos y cada uno de ellos seguramente sabrán encontrar admiradores. Admirables son los versos de Tamara Kamenszain, por ejemplo, pero eso ya lo sabíamos. Y admirable es el poema de Ariel Schettini, quien prefirió publicarlo en *Pisar el césped* antes que en **Radarlibros**.

**D. L.**

ANIVERSARIOS

# GÓTICO TARDÍO

**Hace quince años moría Beatriz Guido, una de las figuras claves en la transformación de los escritores argentinos y, sin duda, la que más lejos llevó su doble rol de novelista y guionista.**

**POR ALEJANDRA LAERA**

"La palabra *mentira*, con sus connotaciones delictuosas, con su aura melodramática, respondía al gusto de Beatriz", escribió hace unos años Edgardo Cozarinsky, recordando gozosamente a Beatriz Guido. El acierto de la frase radica en que, además de describir un tono y un estilo, define un personaje. Porque las fabulaciones de la escritora, con sus historias y sus jóvenes protagonistas, empezaban en la propia construcción del personaje Beatriz Guido. Construcción retrospectiva, por cierto, en la que la hija de Angel Guido, el creador del Monumento a la Bandera, y de Bertha Eirin, una actriz uruguaya que dejó los escenarios para instalarse en Rosario con su marido, asombraba una y otra vez a los amigos de la familia. Fue ella misma quien hizo famosas sus anécdotas de la niñez recitándole de memoria sus versos a Leopoldo Lugones, escandalizando a Gabriela Mistral por su afición a las noticias policiales o alarmando a Ricardo Rojas por su nacionalismo precoz y delirante. Tal era su tendencia a la fabulación que cuando tuvo que datar su vocación le puso un origen infantil y novelesco: la edad de cuatro años, cuando inventó su primera mentira.

De allí en más, y hasta el momento en que publica su primera novela, se acumulan todos los episodios de iniciación: el viaje a Roma para estudiar filosofía, un par de libros olvidados, un matrimonio pasajero. La culminación de esa etapa la marcan dos acontecimientos cruciales: el encuentro decisivo con Leopoldo Torre Nilsson, con quien formó una de las parejas más famosas del ambiente intelectual, y el premio Emecé ganado en 1954 con esa primera novela, *La casa del ángel*, que la condujo directamente al éxito.

A partir de allí, el delito y el melodrama, esas riesgosas aristas de la mentira, se reconvierten en el campo de la ficción y son el sustrato de casi todos los tópicos de la literatura de Beatriz Guido: la casa y los espacios prohibidos, el cuerpo y la pérdida de la inocencia, la caída de una clase social o la decadencia de una tradición. Sustentan, por ejemplo, la ambigüedad del deseo y la violación de Ana en *La casa del ángel*, la inocente perversión infantil y la ubicuidad moral de *La caída* (1956), la venganza como entrega ciega de los ideales y los cuerpos en *Fin de fiesta* (1958). Un universo que parecía seguro y estable hasta que la mirada adolescente vuelve a posarse sobre él. A través de esa mirada, las luces de la naturaleza terminan cediendo frente a las sombras de las mansiones urbanas, la protección de los mayores se convierte en disciplinamiento y la inocencia pudorosa se revela como vergüenza ante la superficie desnuda de la piel.

En ese universo redescubierto, el delito y el melodrama configuran una suerte de gótico novelesco que sirve para procesar una nueva sensibilidad. Leída desde lo gótico, la ficción de Beatriz Guido es más que la representación de la crisis de valores producida entre los años '30 con el fracaso de la ética republicana de un Lisandro de la Torre y los '50 con la revitalización del caudillismo provocada por el peronismo. O sea: es más que la clave oligárquico-familiar en la que se desteje la política conservadora narrada entre *Fin de fiesta* y *El incendio y las vísperas* (1964). Es que la gran fabulación de Beatriz Guido no está en las ensoñaciones de sus protagonistas sino en su modo idealizado de imaginar la clase alta, pero también el republicanismo de los años '30.

Por eso, si bien es cierto que la crítica a los valores tradicionales no supera el plano de la moral y las costumbres, también es cierto que de allí surge esa nueva sensibilidad que venía aflorando en las últimas décadas y que la novela recoge, ahora, por primera vez. Leída desde el gótico, entonces, la ficción de Beatriz Guido, de *La casa del ángel* a *Piedra libre* (1976), cifra esa nueva sensibilidad en un erotismo que nace en el encuentro de lo deseado y lo prohibido: en



## SIDRA EN EL TORTONI

Mi jornada parisina empieza en Internet, revisando mientras me desayuno los títulos de los diarios de Buenos Aires. En esta época del año, a las 8 de la mañana en París son las 4 en la Argentina y las ediciones virtuales ya están puestas al día; a partir de abril serán cinco las horas que me separen del Plata. No se lea nostalgia alguna en esta práctica. Es más bien el síntoma de una pertenencia inerradicable, que hasta no hace mucho me halagaba como algo visceral, signo de que no me he afrancesado más allá de lo indispensable para la vida cotidiana. Hoy he pasado a aceptarlo como algo siempre activo, oscuro, sin nombre, o cuyos nombres, si los sospecho, me dan miedo.

Las noticias porteñas me permiten comprobar una vez más que lo propio de las tradiciones es decaer, o transformarse hasta volverse irreconocibles. Su aparente desgaste no implica invalidez alguna; más bien, el triunfo de una menguada supervivencia. Pero no siempre el resultado es algo "rich and strange", como los corales en que, según Shakespeare, se transforman los huesos. Pienso, por ejemplo, en la tradición pirómana del peronismo. Las recientes hazañas del senador Barrionuevo en Catamarca me rejuvenecen. Me veo en 1953, apenas adolescente, llevado por mi padre a ver los escombros de la Casa del Pueblo, las ruinas humeantes de la biblioteca Juan B. Justo. A mi padre –clase media, hijo de inmigrantes– le importaban más que las contemporáneas del Jockey Club, en la calle Florida. Dos años más tarde fueron quemadas las iglesias más antiguas, y su destrucción me llenó de asombro y pavor: había, por lo tanto, gente libre de todo superstición miedo a una eventual represalia divina... Más cerca, hace "sólo" veinte años, un tal Herminio Iglesias quemó en público un pequeño ataúd de papel con el nombre del adversario electoral, y así le regaló a éste la elección.

La crisis exige limitar ciertas ambiciones: hoy no se queman libros ni altares ni arte ni objetos simbólicos sino unos míseros neumáticos, víctimas –supongo– del arre-



las puertas cerradas o la posesión de la tierra, en las estatuas desnudas o los disfraces de carnaval. Esa sensibilidad de lo femenino —es decir, de ese pasaje adolescente en el que los ritos de iniciación diferencian lo femenino para siempre— pasa por el tamiz gótico para resultar en un erotismo que, en pleno *flirt* con lo siniestro, admite la convivencia de los ángeles y las mortajas, los niños y los locos, las tres gracias y los pecados de la carne. Ese erotismo es el que condena a Ana en *La casa del ángel*, el que enceguece a Albertina en *La caída*, el que no puede comprender Adolfo al observar a Mariana en *Fin de fiesta*, el que podría redimir a Inés en *El incendio y las vísperas*.

Hecho de murmullos y de elipsis, ese universo, sin embargo, fue fabulado, casi por entero, en el barullo de los sets de filmación. Porque si el personaje Beatriz Guido se construyó en los contornos de la mentira, la escritora lo hizo en el ambiente de los estudios donde Torre Nilsson filmaba sus películas. Vale decir: con Beatriz Guido, y más allá del juicio crítico que merezca su literatura, aparece una nueva figura de escritor en la Argentina. Se trata de aquella que componía febrilmente sus novelas en los sets, que inventaba sus historias pensando en su posterior adaptación al cine, que reescribía los diálogos de sus ficciones en su función de guionista. En ese sentido, la dupla Guido-Torre Nilsson no fue fundamental solamente en el campo cinematográfico. En el campo de la literatura, su importancia está en que Guido se convirtió, a la vez, en una novelista del set y en una guionista profesional.

Por eso mismo, de ese tipo de escritor surgido en los años '50 que participó sistemáticamente del mundo del cine, y entre los que se contaron figuras tan disímiles como David Viñas, Augusto Roa Bastos y Marco Denevi, la trayectoria de Guido se recorta no únicamente por su coherencia de estilo sino porque nunca abandonó ese rol. De hecho, después de la adaptación de *La casa del ángel* en 1956, fueron filmados casi veinte guiones suyos, de los cuales más de la mitad se basó en sus propias novelas o relatos. Además de la colaboración sostenida con Torre Nilsson, que termina con el estreno de la censurada *Piedra libre* a fines del '76 y tiene en la adaptación del relato "La mano en la trampa" uno de sus mayores hallazgos, Beatriz Guido filmó en los '60 con Fernando Ayala y, ya en la década del '80 y con resultados muy desparejos, con directores como Nicolás Sarquis o Manuel Antín. Pero si en algún momento se creyó que el cine pudo haberla apartado de la literatura, ella lo negó; por el contrario, en más de una ocasión insistió en que gracias a él logró visualizar mejor las escenas de sus novelas y perfeccionar los diálogos entre sus personajes.

A quince años de su muerte, ocurrida en marzo de 1988, mientras cumplía funciones diplomáticas en España, Beatriz Guido debe de estar incómoda en su tumba. Después de una vida agitada, mundana y por momentos snob, preferiría ver su féretro, al estilo de sus ficciones novelescas, adornando las imponentes escalinatas de algún edificio barroco o sorprendiendo a los curiosos en el sombrío templete de un jardín. Allí estaría pergeñando su última fabulación. Una fabulación que, acaso, sólo resignaría para cumplir su mayor deseo: "Querría que hubiera ataúdes dobles, como camas matrimoniales".

## Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias

bato que llevó a robar urnas e impedir comicios. También leo que el Senado vacila en sancionar a un "correligionario". Me pregunto: después de años en que el radicalismo imitó servilmente al justicialismo, ¿le toca ahora el turno a éste de remedar el suicidio de aquél? En vez de expulsar rápidamente al patotero catamarqueño con un gesto (aun inconvincente, pero todo lo teatral que fuera necesario) de dignidad ultrajada, se buscan escaramuzas reglamentarias, se demora el trámite. Una vez más, el carácter de espectáculo, de mero *show business*, de la vida política argentina me parece más fuerte que toda prudencia: como los "Titanes en el ring" de mi juventud, todo es teatro, nadie se lastima de veras ni queda permanentemente fuera de la arena, todo es un eterno retorno de "números vivos", como los que demoraban la proyección del film principal en los cines de barrio en tiempos del peronismo original.

No me extraña que en otra esfera –la de la vida intelectual– asistamos al imprevisible retorno de Martínez Estrada y, sobre todo, de Murena. La quiebra del marxismo como epistemología ha abandonado a quienes hubiesen podido hallar en él una herramienta útil, inermes e inertes, huérfanos confiados al atrio de una parroquia, a la ambigua protección de una metafísica negativa que –"retour du refoulé"– reluce hoy con el prestigio de lo postergado, de lo excluido y rescatado.

Recuerdo algunos encuentros con Héctor Murena a final de los años 60, en la calle Viamonte o en la esquina de Florida. Le hacía gracia que la incipiente canonización del "Che" me dejara indiferente. Me instaba a leer a la escuela de Frankfurt, sobre todo la *Minima Moralia* de Adorno, no como filosofía sino como literatura. Me prestaba libros de Ellemire Zolla y me encargaba para Sur la traducción de algún texto abstruso sobre medicina chamánica. Sabía que la literatura me interesaba más que las ideas, y creo que veía en mi precoz escepticismo una sombra frágil de su propia negatividad, menos nihilista que nietzschiana. Murena estaba condenado precisamente por las ideas que flotaban en el aire y se posaban más o menos pesadamente sobre las cabezas de los intercambiables *maîtres à penser* de la hora. Era, para aquel momento, el hombre inaceptable por excelencia. Su soledad iba a hacerse aislamiento, su vida una ardua resistencia silenciosa.

"Si las palabras no hubiesen cambiado de sentido, si el sentido no hubiese cambiado de palabras...." (Jean Paulhan). En este marzo de 2003, en medio de una guerra de aniquilación que invoca el evangelio democrático, pienso al mismo tiempo en el iletrado senador que hace robar urnas y quemar neumáticos, actor acaso inconsciente de una liquidación folklórica de la noción de democracia, y en el amigo literato que prefirió desaparecer antes que se realizaran sus profecías. Una vez más, la Argentina persigue su destino de escenario precursor, donde la ruina de sociedades menos endebles es puesta en escena más temprano, y radicalmente.

**EDGARDO COZARINSKY**

## NOTICIAS DEL MUNDO

**PIERNA DE REYES** El Fondo de Cultura Económica (FCE) y la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) lanzarán al mercado Los Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes que, en su etapa inicial, incluyen textos de 13 prestigiados intelectuales y escritores que impartieron conferencias en el ITESM y que fueron transmitidas a Latinoamérica a través de la Universidad virtual de dicha institución educativa. Los primeros títulos que estarán disponibles en los próximos meses son *De la realidad a la literatura* de Sergio Pitol, *Escritura y secreto* de Luisa Valenzuela y *El reino de la belleza* de Eduardo Subirats.

**TALLER** Tamara Kamenszain supervisa la escritura de proyectos de libros, artículos y textos literarios y profesionales. Para más información, llamar al 4831-3881.

**PREMIO** Federico Jeanmaire obtuvo el Premio Municipal de Literatura Ricardo Rojas por su novela *Mitre*, considerada por el jurado como la mejor publicada entre 1997 y 1999. Federico Jeanmaire nació en Baradero en 1957. Es licenciado en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado *Un profundo vacío en el pie izquierdo* (1984), *Desatando casi los nudos* (1986), *Miguel* (1990), *Prólogo anotado* (1993), *Montevideo* (1997), *Los zumitas* (1999) y *Una virgen peronista* (2001).

**CUALQUIER COSA** Sean Connery fue contratado para integrar el comité asesor del grupo editorial británico Independent News and Media. En su nuevo cargo, el actor de 72 años, nacido en Escocia y que tiene su residencia principal en Bahamas, se ocupará esencialmente de las áreas de arte y deportes. Además, en esta función también podrá opinar sobre cuestiones relativas a las aspiraciones de independencia escocesa.

**CHIN, CHIN** El libro *Vino y Pasión. La familia Benegas y el vino argentino* de Fernando Vidal Buzzi acaba de recibir el premio como mejor libro del mundo en historia del vino. Este premio le fue otorgado en el Gourmand World Cook Book Awards 2002, que se realizó en Francia, donde compitieron 3500 libros en 40 lenguas de 60 países diferentes.

**CITA INELUDIBLE** Vuelve La voz del Erizo, el ciclo de poesía leída coordinado por Delfina Muschietti, cuya undécima temporada comenzará en el auditorio del Instituto Goethe (Corrientes 319) el próximo 4 de abril a las 19.30. El ciclo continuará el primer viernes de cada mes, a la misma hora. Como siempre, poetas consagrados compartirán el escenario con poetas inéditos, a la vez que se reflexiona sobre la traducción poética a través de la presencia de poetas extranjeros especialmente invitados. Como novedades de este ciclo, habrá más poemas y menos poetas por reunión y además se propondrá una articulación entre la poesía, la música y las artes plásticas como apuesta experimental. En el primer encuentro, Tamara Kamenszain anticipará poemas de su próximo libro, *Ghetto* y Violeta Percia leerá poemas de *Clínica enferma*. La entrada es libre y gratuita.



FOTO: CAROLINE LINK

LOS ESCRITORES DEL *NOUVEAU ROMAN* RINDIENDO TRIBUTO A BECKETT

El miércoles pasado, Alain Robbe-Grillet presentó en Barcelona la versión al castellano de su última novela, *La Reprise*, con la cual el viejo lobo del *Nouveau Roman* intenta recuperar el tiempo perdido y colocarse a la altura de sus más odiados rivales. **Radarlibros** volvió a hablar con él y sintetiza lo más jugoso de sus opiniones.

ENTREVISTA

# YESTERDAY

**POR RODRIGO FRESÁN, DESDE BARCELONA**

Hubo un tiempo que fue hermoso y la literatura francesa era potencia en las bibliotecas del mundo: Stendhal, Dumas, Hugo, Balzac, Flaubert, Maupassant... Había para todos los gustos y las intensidades. Después, un cortesano aparentemente inofensivo llamado Marcel Proust hizo volar todo por los aires y –después de él– ya no pudo hablarse del estallido de una gran bomba nacional sino de las explosiones aisladas de anarquistas y revolucionarios: Céline, Camus, Sartre y, claro, el *Nouveau Roman*. Todos y cada uno de ellos empeñados en refundar sobre las ruinas. Y aquí –con una novela, por propia admisión, "sobre las ruinas a refundar y las ruinas berlinesas por las que se mueve un espía francés en 1949"– regresa Alain Robbe-Grillet para recuperar el tiempo perdido. O algo así.

## EL ESPÍA

Robbe-Grillet llega a Barcelona para presentar *Reanudación*, Editada en Anagrama –el título en francés es *La Reprise* y tiene connotaciones más claras y autorreferenciales–. *Reanudación* es la novela con la que Robbe-Grillet fue relanzado en el 2001 francés (y *Radarlibros* lo entrevistó en ese entonces) para la consagración de sus contemporáneos y descubierto por una juventud marca *Les Inrockuptibles* más consumista que consumada y que, seguro, lo siente y lo lee más cerca de David Lynch que de Samuel Beckett. *Reanudación* es, así, interesante por varios motivos: marca luego de veinte años el retorno con ruido práctico de un teórico de la vanguardia y, al mismo tiempo –tal vez los gestos finales de la experimentación sean parecerse lo más posible a "lo normal" sin perder cierta textura extraña– propone una de sus historias más legibles e interesantes. Se puede leer *Reanudación* –ya desde su primera frase: "Aquí, pues, reanudo y resumo"– como una suerte de informe de situación, resumen de lo publicado por el autor (funciona como una especie de espejo invertido de su clásico *Las gomas* de 1952) y, al mismo tiempo, un *thriller* patológico a la vez que nueva novela sobre aquella otra nueva novela que ya no lo es.

Resulta curioso que uno de los fetiches más fecundos de la literatura popular –la figura del espía o del oficial de inteligencia– sea uno de los oficios predilectos sobre los que desciende la literatura seria cuando se propone ser un poco más ligera. Conrad, Greene, McEwan y Banville clavaron su ojo en esa cerradura, y ahora Robbe-Grillet hace lo propio. Cuando le pregunto el porqué de semejante elección, Robbe-Grillet me responde que no suele responder preguntas que comiencen con un por qué. Lo que no le impide, dicho eso, explayarse durante unos veinticinco minutos promedio a la hora de contestar sobre lo que sea. Frases largas, espirales donde se cruzan memorias, apuntes, chistes de los que se ríe él solo y, de vez en cuando, algo que tiene que ver con la pregunta que se le hizo. Cuesta imaginar –produce vértigo– lo que sería una hipotética conversación entre Proust y Robbe-Grillet. Proust escribía largo y conversaba corto y Robbe-Grillet escribe corto y, por favor, que alguien apague a este hombre.

## EL DOBLE

¿Es Robbe-Grillet a esta altura del asunto un monstruo sagrado o un monstruo profano? *Reanudación* –artefacto retro-vanguardista– no ofrece una respuesta clara en este sentido. En un paisaje salpicado por premios que pocos consumen fuera de Francia –o de París– y acompañado por escritores fenomenales como Catherine Millet, fréderic beigbeder y Amélie Nothomb, este "nuevo" Robbe-Grillet produce la admiración que suele despertar el rugido de un viejo guerrero o la ternura de escuchar a Paul McCartney cantando "Yesterday". Sus claras invocaciones al *Edipo Rey* de Sófocles (según Robbe-Grillet el "policial perfecto: porque el detective no sabe que, además, es el culpable"), a la desorientación burocrática de Kafka, a la perversión ninfúlica de Nabokov, a las argumentaciones de Kierkegaard, alas intromisiones de Borges como escritor-personaje y, finalmente, a un Robbe-Grillet que el mismo Robbe-Grillet parece admirar como visitante privilegiado de su propio y particular museo, apenas esconden el deseo de ser incluido en una tradición más allá de toda moda. A la hora de la verdad, hasta el más moderno quiere ser clásico; y es entonces cuando la patología del personaje-doble y espía desconcertado de *Reanudación* contamina –consciente o inconscientemente a Robbe-Grillet– y tal vez entonces, por todas las razones correctas e incorrectas al mismo tiempo, esta novela crece para transformarse en un libro muy interesante.

## EL OTRO

Robbe-Grillet –quien menciona tanto a Juan Benet o Juan José Saer a la hora de las complicidades– es curiosa y felizmente claro y sintético cuando surge el inevitable nombre de Michel Houellebecq. Ahí, el objetivista Robbe-Grillet dispara a quemarropa sobre el objeto: "Somos escritores en los antípodas. Yo soy un escritor de culto, feliz por vender 40 mil ejemplares y Houellebecq es un escritor infeliz porque vende 400 mil ejemplares. Pertenecemos a la misma escuela porque los dos estudiamos en el mismo Instituto de Agronomía, ja. Y ahí termina todo. Debo decir que intenté leer *Plataforma*, pero no pude avanzar demasiado. Houellebecq es el escritor ideal para un país mediocre donde abundan la crítica mediocre (que prefiere lo sociológico a lo literario, porque es algo más fácil y seguro) y los lectores mediocres y los escritores mediocres. El gran arte de Houellebecq es, entonces, haber convertido su propia mediocridad en un fenómeno masivo de ventas a la vez que en el perfecto reflejo del estado de las cosas. Incluso su obra es cada vez más claramente mediocre. Y cada vez más infeliz. He conocido a pocas personas más infelices que Houellebecq, al punto de haber llegado a pensar en la fundación de un Círculo de Amigos de Houellebecq. Lo dicho: Houellebecq no se quiere, se siente feo y se sabe mediocre. Y eso es lo que vende a gente parecida a él. La mediocridad como producto. Yo, en cambio, soy muy feliz y estoy encantado conmigo mismo".

Se nota, se nota; y Robbe-Grillet toma aire y escucha una pregunta que empieza con un por qué y dice que no le interesan ese tipo de preguntas y media hora más tarde concluye su respuesta con otra pregunta y, por fin, unas pocas palabras, muy pocas: "¿Qué queda del *Nouveau Roman*? Quedo yo. Y Flaubert. Flaubert ya hacía *nouveau roman*, ¿o no?".